

## «ТРИ СЕСТРИ» ПЕТЕРА ЕТВЕША. ПОЧАТОК ОПЕРНОЇ ТВОРЧОСТІ

На прикладі першої опери «Три сестри» сучасного угорського композитора П. Етвеша за п'єсою А. Чехова розглянуто особливості композиторського мислення у сфері музичного театру. Шляхом детального інтонаційно-драматургічного аналізу виявлено композиційно-концепційні особливості опери, оригінальне зображення персонажів, внаслідок чого в музиці переважають театральні чинники. Охарактеризовано особливості побудови і виражальних засобів у контексті естетики постмодернізму. Відзначено вільний, універсальний музичний стиль опери, відсутність зв'язку з будь-яким конкретним музично-історичним явищем.

**Ключові слова:** опера, музичний театр, секвенція, сцена.

Петера Етвеша, угорського композитора, диригента, талановитого інтерпретатора музики ХХ століття, справедливо називають послом угорської музичної культури у світі. Він жив і творив у Франції, Німеччині, Нідерландах, мав можливість спілкуватися і співпрацювати з такими геніями, як К. Штокхаузен і П. Булез, керувати провідними оркестрами світу, але завжди залишався вірним своїй батьківщині. Починаючи з 2004 року, П. Етвеш живе у Будапешті, сприяючи своєю творчістю розвитку академічної музики на батьківщині.

П. Етвеш писав у найрізноманітніших жанрах. Крім опер, у його доробку чимало опусів для симфонічного оркестру, зокрема й концертні жанри, і твори для соло-інструментів з оркестром, для різних ансамблів, електроакустичні експерименти і музика до кінофільму. Його твори, передусім великі опери і симфонії, здобули численні премії світового рівня і з успіхом виконуються в Європі й Америці. Як композитор і диригент, П. Етвеш є почесним гостем наймасштабніших фестивалів і майстер-класів світу.

Світове визнання і популярність Петера Етвеша, відсутність відомостей про його творчість в українському музикознавстві надають актуальності темі статті.

Що привернуло композитора знову в Угорщину після всесвітніх успіхів? Йому це питання задають і сьогодні. «Театр», – відповідає П. Етвеш. За його словами, в операх іноземною мовою людина здатна лише розуміти, «що співають», а рідною вона прислухається до того, «як саме співають». Здобувши всесвітню славу, насамперед як оперний композитор<sup>1</sup>, побачивши свої твори на провідних оперних сценах, композитор мріяв про будапештську сцену, про угорський театр, сучасний стан якого засмучував його. Щоб покращити ситуацію в оперно-театральній сфері й адаптувати угорську публіку до новаторства в музиці, П. Етвеш докладає чимало зусиль: крім власне творчості, він намагався передати здобуті знання і досвід молодшим колегам. У Будапешті, у його власному музичному інституті<sup>2</sup>, з 2004 року успішно діє фонд для підтримки молодих

<sup>1</sup> Його перу належать три камерні опери: «Харакірі» (1973, музична сцена для читця, для двох флейт сякухаті, або альтових флейт чи сопрано-саксофонів, і дроворуба); «Радамес» (1975–1997); «Без крові» (2014–2015, за однойменною новелою Алесандро Барікко) та сім повномасштабних: «Три сестри» (1998, за п'єсою Антона Чехова), «Балкон» (2001–2002, за романом Жана Жене), «Ангели в Америці» (2002–2004, за п'єсою Тоні Кушнера), «Про кохання та інші демони» (2007, за романом Габрієля Гарсія Маркеса), «Леді Сарашіна» (2007, в основі сюжету уривок зі щоденника японської поетеси ХІ століття), «Трагедія диявола» (2010) та «Ліліт» (2013) за «Людською трагедією» Імре Модач, «Ліліт» (2013, за аналогічним сюжетом), «Золотий дракон» (2014, за романом Роланда Шіммельпфенніга).

<sup>2</sup> Етвеш-інститут був заснований ще 1991 року.

композиторів і диригентів. Тут П. Етвеш щороку проводить міжнародні курси юних композиторів зі створення камерних опер, які стали своєрідною творчою лабораторією – у ній автор може почути свої перші експерименти у театральній музиці.

В одному зі своїх інтерв'ю П. Етвеш розповів, що саме поглиблені заняття електроакустичною музикою і багатий диригентсько-виконавський досвід привели його у сферу театральної музики. Для композитора жанр опери є найбільш сприятливим у його експериментах зі звуками різного джерела: він органічно поєднує традиційний вокал, розмовні репліки з менш звичними способами голосового видобування звука, творчо підходить і до оркестру, часто розширюючи його цікавими тембрами. Композитор стверджує, що на оперній сцені не менше, ніж в інструментальній музиці, має бути особлива відповідальність у використанні кожного звука, у появі кожного нового тембру, обмеження себе мінімальними засобами. Важливе значення в його музиці відіграє фактор часу: неперевершеним є відчуття композитора, коли саме варто переходити у новий «музичний стан»<sup>1</sup>.

Хоча сюжети його двох камерних і шести повномасштабних опер є цікавими й широкими як за тематикою, так і географічно – тут можна назвати такі країни, як Франція, Німеччина, США, Росія, Колумбія, Японія, – серед театральних опусів митця досі немає творів угорською мовою. Цікаво, що він відверто і скромно визнає навмисність цієї ситуації у своїй творчості і не вважає, що він не готовий створити справжню угорську оперу.

Мета статті – розглянути першу оперу Петера Етвеша «Три сестри» за однойменною п'єсою А. Чехова. Саме з цього твору розпочинається його всесвітня слава. Її прем'єра відбулася 13 березня 1998 року в Ліонському оперному театрі під керівництвом Петера Етвеша і японського диригента Кента Нагано. Опера швидко здобула найпрестижніші музичні премії світу. У видавництві «Deutsche Grammophon» видано запис її прем'єри, після чого, практично, в усіх найвідоміших оперних театрах Європи «Трьох сестер» відразу ввели у постійний репертуар. На сьогодні оперу було виконано в усьому світі понад 120 разів.

На відміну від французької прем'єри опери і подальших успішних постановок у світі, в Угорщині «Трьох сестер» сприйняли досить стримано: після кількох критичних висловлювань настала майже «повна тиша», оперу зняли з репертуару після двох постановок<sup>2</sup>. Лише протягом останніх кількох років спостерігається певне позитивне ставлення до творчості П. Етвеша на батьківщині композитора.

Новизна статті полягає в інтонаційно-драматургічному аналізі опери, адже про музику «Трьох сестер» П. Етвеша йдеться лише в рецензії російського журналіста і музичного критика П. Поспелова<sup>3</sup> на її постановку для Единбурзького фестивалю, а також у статті Д. Шестакової про побудову діалогу в «Трьох сестрах» А. Чехова та його музичну інтерпретацію П. Етвешем. Зарубіжні, зокрема й угорські музикознавці лише починають відкривати цікаву постать композитора, у цьому переконує книга, у якій вміщено огляд деяких опер П. Етвеша, під редакцією угорської дослідниці Марти Грабоц, педагога Страсбурзького університету музики у Франції<sup>4</sup>.

Перш ніж розглядати музичне втілення угорським композитором «Трьох сестер», варто сказати кілька слів про п'єсу А. Чехова, у якій відображено життєві вра-

<sup>1</sup> Композитор має досвід роботи в Будапештській кіностудії, у якій він працював концертмейстером (1963–1971), і де, за його словами, навчився переносити «кадровість» у музичні опуси.

<sup>2</sup> У Будапешті опера вперше прозвучала 2000 року у постановці Іштвана Сабо і під керівництвом Ласло Тігоні, однак на батьківщині композитора вона витримала лише дві постановки.

<sup>3</sup> Поспелов П. Русская опера на чужбине [Електронний ресурс] / Пётр Поспелов // Известия. – Режим доступа: <http://izvestia.ru/news/250725> – Дата доступа: 22.08.2001.

<sup>4</sup> Les opéras de Peter Eötvös – entre Orient et Occident / Sous la direction de M. Grabócz. – Paris : Éditions des archives contemporaines, 2012.

ження письменника, а окремі епізоди асоціюються з реальними подіями<sup>1</sup>. П'єсу було написано 1900 року на замовлення Московського художнього театру після успішних постановок «Чайки» і «Дяді Вані», уперше опубліковано в журналі «Русская мысль» (1901, № 2), а згодом у відредагованому вигляді, – у російському книговидавництві А. Маркса. Відомо, що протягом ХХ століття до цієї п'єси зверталися найвидатніші російські і радянські театральні режисери, зокрема В. Немирович-Данченко, Г. Товстногов, О. Єфремов, Ю. Любимов, а також зарубіжні режисери – Лоуренс Олів'є (Англія) і Ервін Аксер (Польща).

А. Чехов визначив для себе складне завдання, створюючи п'єсу, у якій головні героїні – три сестри, три генеральські доньки. Вони уособлюють три різні емоційні світи. Задум А. Чехова зрозуміли не відразу: після першого читання п'єси в Московському художньому театрі одностайним і невтішним був висновок театрального товариства: «Це не п'єса, це тільки схема»<sup>2</sup>. Сучасники драматурга не підозрювали, що в недалекому майбутньому К. Станіславський назве «Три сестри» найбільш вдалим опусом А. Чехова, тим більше не підозрювали, наскільки придатною може стати ця «схема» для втілення ідей у музичному мистецтві майбутнього.

Фабулу п'єси становлять події в домі Прозорових, у якому і навколо якого відбувається життя трьох сестер – Ірини, Ольги і Маші – після смерті батька. Фатальне значення має поява в їхньому житті Наташі, дружини брата Андрія, яка поступово витісняє трьох сестер із рідного дому, у результаті – цілковита перемога Наташі і самотність сестер, які протягом усієї п'єси шукають сенс життя і сподівання яких на краще майбутнє поступово згасає. «Події у Чехова не відводяться на периферію, а відходять углиб, часто відбуваються вони не на сцені, а десь у закулісному просторі, звідки ми отримуємо навмисне скупу, уривчасту інформацію. У драмах Чехова події – фон, а побут зображується на передньому плані»<sup>3</sup>. Єдиною активною особою в «Трьох сестрах» можна вважати Наташу, яка постійно відвойовує кімнату за кімнатою у справжніх власників будинку Прозорових. Н. Берковський, аналізуючи п'єсу «Три сестри», головною колізією твору вважає необхідність боротьби, неминучої для героїв, та їх неприйняття цього виклику – повна відсутність боротьби<sup>4</sup>. Тут же він говорить, що стиль А. Чехова визначається характером діалогів, який нагадує «розмову глухих», указуючи на відсутність зв'язку і порозуміння між героями<sup>5</sup>. «Кінець кожного століття є завжди більш особливим, ніж звичайні десятиліття. У людини з'являється віра в те, що відтепер усе буде по-новому. Та, зрештою, усе залишається, як і було... Дивна меланхолія поєднує наші дні з кінцем попереднього століття, коли А. Чехов писав “Трьох сестер”». Ця драма стала точним відображенням свого часу, своєрідним аналізом тогочасного соціального про шарку. А те, що митці й сьогодні активно звертаються до цього твору, свідчить, що ця проблема має більш загальний характер і є актуальною і тепер», – написав П. Етвеш перед будапештською прем'єрою своєї опери «Три сестри»<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> І. Твердохлебов проводить аналогії з життя А. Чехова, а точніше – з його перебуванням у Воскресенці, Таганрозі та Ялті; прототипом однієї із сестер вважається сама Марія Павлівна Чехова (Твердохлебов І. Ю. Три сестры / І. Ю. Твердохлебов // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – Т. 13 : Пьесы. 1895–1904. – М. : Наука, 1978. – С. 421–464).

<sup>2</sup> Берковский Н. Я. Чехов: от рассказов и повестей к драматургии / Н. Я. Берковский // Литература и театр : статьи разных лет. – М. : Искусство, 1969. – С. 143.

<sup>3</sup> Там само, с. 148–149.

<sup>4</sup> Там само, с. 152–153.

<sup>5</sup> Там само, с. 176–177.

<sup>6</sup> Ferch M. Vátozatok a Három nővérre. Eötvös Péter operája Budapesten [Електронний ресурс] / Ferch Magda // Europai utas. – 2000. – № 39. – Режим доступу: <http://www.hhrf.org/europaiutas/20002/8.htm> – Дата доступу: 15.08.2015.

Опера «Три сестри» П. Етвеша є не просто музичною адаптацією п'єси А. Чехова. Неодноразово повторюючи ключові смислові моменти п'єси, у певному сенсі спрощуючи образи головних героїв опери – Ірини, Андрія і Маші – до «архетипних рухів»<sup>1</sup>, композитор показує їхні складні відносини з іншими героями. Ці відносини оформлені не у звичних діях (чи актах), а в секвенціях. Таким чином, опера містить три секвенції, присвячені головним героям. Та композитор дещо порушує сімейну симетрію трьох сестер: між «секвенцією Ірини» і «секвенцією Маші» розглядається не образ Ольги, а брата Андрія. Звідси випливає, що П. Етвеш не дотримується авторської послідовності подій: у кожній «секвенції» всі образи і ситуації трактуються по-новому, хоча його «Три сестри» є відповідною А. Чехову музичною композицією про почуття, життєвий вибір чи про ілюзію вибору.

Розглянемо особливості музичної інтерпретації драми А. Чехова в опері П. Етвеша «Три сестри» в трьох секвенціях. Лібрето композитор написав спільно з Клаусом Хеннебергом. Мабуть, найбільше вражає, що митець доручає виконання всіх жіночих партій опери чоловічим голосам – Ірину, Ольгу, Машу і Наташу виконують контртенори. «Задум Етвеша позбавлений скандального відтінку; у ньому немає навіть звернення до традицій барокової опери, у якій співали кастрати-сопраністи: скоріше, композитор змусив своїх акторів застосувати амплу “оннагата” – акторів театру Кабукі, які виконували жіночі ролі. Складні стосунки чеховських персонажів набувають надстатевого характеру, ідеться не стільки про кохання між чоловіком і жінкою, скільки про любов у її чистій сутності», – писав П. Поспелов<sup>2</sup> у своїй рецензії на постановку «Трьох сестер» П. Етвеша на Единбурзькому фестивалі. Як відомо, ліонську прем'єру оформляла японська група художників на чолі з постановником Юсіо Амагацу: чоловіки-сестри одягнені в довгі кімоно, а декорації – стіни чайного будиночка.

Оркестр в опері поділено на дві групи: ансамбль (18 музикантів в оркестровій ямі) і власне оркестр (50 музикантів за сценою, подвійний склад). Тому співаки перебувають, ніби в акустичній оболонці між двома оркестрами (великий оркестр за сценою розміщений на підвищенні, що сприяє більш яскравому відтворенню драматичних сцен, вибуху почуттів). Деякі інструменти ансамблю уособлюють головних персонажів твору: флейта (чи альтова флейта) – Ольгу, гобой (англійський ріжок) – Ірину, усі різновиди кларнета – Машу й Кулігіна, фагот – Андрія, сопрановий саксофон – Наташу, валторни – Тузенбаха, флюгельгорн (або труба *in B*) – Вершиніна, тромбони – Доктора Чебутикіна, ударні – Соленого, контрабас – Анфісу, тембр альта – образ усіх трьох сестер. Щодо тембрових особливостей, то, крім названих традиційних, використовуються й деякі засоби для посилювання звучання: один виконавець (Анфіса) співає з портативним мікрофоном, партію акордеона іноді заміняє ансамбль акордеоністів, бере участь електричне фортепіано (соло, ансамбль, оркестр), а деякі голоси оркестру виконуються із CD-запису. Композитор використовує багато ударних інструментів, розміщених по обидва боки від оркестрантів. Протягом опери двічі використовується особливий звукообразальний момент – ефект розбитого скла (порцеляни), здійснюваний так: у пластиковий посуд покладено три предмети з порцеляни і кинуто дві тарілки – так відтворюється звук, коли Чебутикін розбиває годинник покійної матушки Прозорових.

---

<sup>1</sup> Ferch M. Vátozatok a Három nővérre. Eötvös Péter operája Budapest [Електронний ресурс] / Ferch Magda // *Europai utas*. – 2000. – № 39. – Режим доступу: <http://www.hhrf.org/europaiutas/20002/8.htm> – Дата доступу: 15.08.2015.

<sup>2</sup> Поспелов П. Русская опера на чужбине [Электронный ресурс] / Петр Поспелов // *Известия*. – Режим доступа: <http://izvestia.ru/news/250725> – Дата доступа: 22.08.2001.

Розпочинається опера **Прологом**, який відразу вводить слухачів в основний настрій твору – це перший вихід трьох сестер і один із моментів, коли сестри почуваються як одне ціле, перебувають в однаковому стані: у них спільне життя, спільні емоції, вони потрапили в одну ситуацію і намагаються вирішити спільне питання. Інтерпретуючи цей особливий стан, у Пролозі бере участь лише ансамбль, який, як відомо, містить лейттембри персонажів. Вагомого значення набуває тут соло акордеона, у виконанні якого можна почути терпкі акордові утворення: то світлі, то більш похмурі. На тлі цих звукових «плям» з'являються арпеджовані фігурації шістнадцятими, мелодичні візерунки, які, час від часу зупиняючись, ніби прагнуть розв'язання, але жодного разу не знаходять «місця». Музика цього інструмента звучить за сценою розмито, матово і сприймається як плин часу.

Досить швидко функцію «терпких акордів» перехоплює ансамбль, у партитурі з'являється термін *Parlando*, який стосується не лише вокальної партії, а й оркестрово-ансамблевої. Після такого невеликого вступу нарешті вступають «сестри», вони починають співати в унісон, а далі, на *glissando*, розходяться в квартакорд і, відтак, це тріо буде вагатися між більш сонористичними звучаннями і більшою індивідуалізацією голосів з особливо розвиненою партією Ольги. Їх кульмінаційна фраза – «начнётся новая жизнь» – прозвучить кілька разів, а слово «жизнь» – у найрізноманітніших динамічних відтінках.

Після Прологу звучать *секвенції* головних героїв, у межах яких також є нумерація, вона зумовлена, насамперед, появою нових персонажів. Деякі основні сцени будуть у кожній секвенції розглянуті й переосмислені залежно від емоційно-психологічного стану головного героя кожної секвенції. Так, **секвенція Ірини**, за партитурою, містить одинадцять номерів. Індивідуальна характеристика героїні розпочинається відразу після музики Прологу. Ірина – найбільш ліричний персонаж опери. Терпкі кластерні співзвуччя, які прозвучали у Пролозі, моментально стають напруженими, створюючи важкий психологічно-неврівноважений стан. Партія Ірини, розпочинаючись словами «Боже мой, куда всё ушло», переплітається з тематичною лінією англійського рижка – лейттембру героїні. Уже найперша її фраза містить основний інтонаційно-гармонічний матеріал усієї опери, яким є великий мінорний терцквартакорд, його звучання супроводжуватиме всю музику, воно буде асоціюватися із втратою сенсу життя сестер. Кожна фраза про втрачені юні роки, про неможливість здійснити свою найзаповітнішу мрію – переїхати до Москви – завершується низхідними інтонаціями в межах кварто-третонних інтервалів, часто – на *glissando*. Особливого, «космічного» звучання і стану на тлі гіпнотизуючого акордеона надають такі компоненти фактури, як хвилі штучно продовжених звучань електричного фортепіано (*crescendo-diminuendo*), дещо гіперболізовані низхідні інтонації стогону скрипок і альтів у високому регістрі, які виконуються на *glissando*. Кульмінацією цього «дискомфортного психічного стану» є, мабуть, постійний хвилеподібний свист Маші.

Контрастом до музики Ірини звучить так званий **рефрен** як її образ. Хоч музика й має перемінну ритміку, вона вирізняється чіткою пульсацією, продуманістю. Найбільш активні дерев'яно-духові, особливо – сопрановий саксофон, який є лейттебром Наташі, своїми активними *staccato* він вимальовує короткі, уривчасті мелодичні візерунки у межах кварта-квінти. Скрипка безперервно імітує хвилеподібний свист Маші у високому регістрі, який, перейшовши із секвенції Ірини, звучить протягом усього третього номера і поступово затихає, коли помічають Наташу. Маша завершує рефрен, промовляючи фразу: «Она ходит так, как будто сама подождла».

Наступні кілька номерів становлять так звану «**пожежну музику**», яка за сюжетом збігається із третім актом – зі сценою пожежі в А. Чехова. Чути стрімкі висхідно-низхідні пасажі на *forte* у партій усього оркестру, напружена атмосфера поси-

люється звучанням електричного фортепіано, яке імітує пожежну сирену. У будинку Прозорових з'являється багато людей. Особливого психологічного стану на тлі пожежі набуває поведінка героїв: Вершинін поводить себе надто весело, у партитурі – його рука, як мегафон, він викрикує різні слова («молодці»), жартує з Машею, яка люб'язно підспівує йому, створюючи своєрідний «любовний дует»; з іншого боку, – дивна поведінка Кулигіна, який пародіює п'яного доктора Чебутикіна, по особливому вимовляючи фразу «Иван Романыч на-зю-зю-кал-ся». Кульмінацією такого їх, так би мовити, спілкування є розбиття годинника покійної матушки Прозорових.

Поява штабс-капітана Соленого, небажаного гостя Прозорових, є продовженням «Пожежної музики». Особливим гумором і стилем спілкування капітана зумовлено абсурдні діалоги: так прозвучить його «суперечка» з доктором, який намагається розповісти про екзотичну страву чехартму, а Солений, недочувши його, говорить уперто, що черемша – це не страва, це рослина, подібна до часнику. Таким же є його діалог з Андрієм про кількість і наявність університетів у Москві. Щоразу вперті репліки Соленого супроводжуються багатьма ударними інструментами, а в партії оркестру з'являється чіткий «солдатський» ритм як пересторога для тих, хто оточує штабс-капітана. Кульмінацією номера є веселощі всіх персонажів, які перебувають на межі нервового зриву, їх «абсурдний ансамбль» переривається появою Наташі, яка нагадує, що час завершувати гостину, а то «Бобик нездоров». Маша щоразу реагує на появу Наташі реплікою: «Не Бобик болен, а она сама».

Важливе місце в секвенції Ірини належить двом освідченням у коханні, які звучать одне за одним: це лірична серенада Тузенбаха, особливо виразна завдяки його тембру – ліричний тенор, який пластично переходить у різні регістри, іноді наближаючись до теситури контртенорів – тембру сестер; освідчення Соленого з глибоким басом – аскетизм відчувається і в партії вокаліста, і в партії оркестру. Цікаво, що цього разу ударними інструментами, – темброва сфера Соленого, – відтворено образ не прямолінійного солдата, тут обережними *glissando* у партії литавр дублюється вокальна лінія штабс-капітана, більше схиляючись до лірики. Освідчення в коханні переривається несподіваною появою Наташі, її «надто солодкі», як зазначено у партитурі, репліки, звучать фальцетом, коли вона повідомляє, що кімната Ірини стане ідеальною для Бобика, а Ірина з Ольгою «тимчасово» можуть розміститись удвох в одній кімнаті. Почувши, що Протопопов чекає біля будинку, Наташа цієї ж миті вибігає назустріч йому.

**Остання велика сцена** із секвенції Ірини – «**В саду. Прощання**»: тут звучать і зворушливе прощання у вигляді сарабандно-маршових метро-рухів солдатів – Федотика і Роде, і репліки Доктора, у партії якого повторюються складі без чіткої висотності «тарарабумбія», ніби замінюючи партію військового барабана, якого немає у складі оркестру. Трагічною кульмінацією є конфлікт між Тузенбахом і Соленим: в оркестрі прозвучить постріл – барон загинув під час дуелі.

**Секвенція Андрія**, як і секвенція Ірини, розпочинається виходом трьох сестер. Хоч у музиці можна знайти безліч паралелей, їхній виступ тут є більш стислим, а загальна атмосфера – більш похмурою. Замість монологу акордеона, як і на початку опери, можна почути тільки одну продовжену звукову «пляму», після чого сестри декламаційно і монотонно висловлюють своє занепокоєння щодо брата Андрія, який, одружившись із Наташею, не може реалізуватися в житті. Ця секвенція теж містить рефрен: контури музики зберігаються з короткими мелодичними уривками в низькому регістрі сопранового саксофона, така ж рівна, «продумана» пульсація ансамблю, однак зі вступом мідно-духових інструментів відчувається більша впевненість і агресивність. Рефрен знову завершується словами Маші: «Она ходит так, как будто сама подохла».

«**Пожежна музика**» у секвенції Андрія зі стрімкими висхідно-низхідними пасажами теж має паралелі з попередньою секвенцією. Однак тут вона полягає у на-

кладанні двох протилежних музично-образних матеріалів: з одного боку, схвильована музика у партії Андрія, який кілька разів стверджує: «Наташа – превосходный человек», ніби сам себе переконує в цьому, це ще більше підкреслюється появою монотонної, навіть «штучної» ритмо-мелодики, яка нагадує музику з **«рефрену»**; з іншого, – доки Андрій хвалить Наташу, водночас звучить зовсім інший пласт музики – Ольга намагається заспокоїти стару Анфісу, яку жорстоко проганяє «добрая и превосходная» Наташа. З появою Наташі на сцені змінюється музика: кожен склад її злих слів, звернених до Анфіси, виконується іншим способом звуковидобування – грудні низькі звуки, фальцет. Різкій музиці Наташі протистоїть відповідь Ольги як ніжний спокійний хорал струнного квартету зі словами «Ты так грубо обошла с няней». Однак Наташа перериває музику Ольги, промовляючи у надзвичайно високому регістрі «прости, прости». Композитор таким чином ніби намагається відтворити у музиці своєрідність характеру цього персонажа, вказуючи у партії: «нахабно», «істерично», «співати як змія».

**Речитатив і монолог Андрія** – це найбільш емоційні і витончені номери в опері, у яких розкривається справжнє обличчя героя, особливо перед Доктором, з яким він прощається. «Как странно жизнь проходит», – звертається Андрій до нього. Не дивно, що саме тут знову звучить соло акордеона, відтворюючи плин часу, у Пролозі він супроводжував музику трьох сестер. Діалог цих двох персонажів, монотонні партії яких не виходять за межі інтервалу терції, створює зворушливу атмосферу. **Монолог Андрія**, мабуть, єдиний приклад характеристики героя засобами традиційного вокалу. Тут навіть можна виявити традиційну тричастинну форму. Відчувається неабияка симпатія композитора до цього героя, а також співчуття, що його життя не склалося. Це виявляється не лише в дорученні йому найбільш витонченої і філософськи змістовної партії, а й у демонстративному розміщенні його Секвенції між секвенціями двох сестер – Ірини і Маші, а його сольних характеристик – у середині опери. Можна вважати, що це найбільш «реальний» персонаж «Трьох сестер» П. Етвеша. Окрім пластичності вокальної партії Андрія, широкого розвитку набуває музика у виконанні його лейттембру – фагота. Умовно визначені крайні розділи Монологу, у якому герой висловлює біль за своїм втраченим щасливим минулим, більш монотонні, трапляються мотиви й інтонації з Речитативу: «настоящее стало противно, противно скучно...». Середній розділ, починаючись словами «город наш уже существует двести лет», вирізняється динамічністю, більшою емоційністю: Андрій із боєм говорить, що в рідному місті ні в минулому, ні тепер немає жодної яскравої особистості – усі схожі один на одного. Гармонічною підтримкою можна вважати контури великого мінорного терцквартакорду – лейтгармонії опери.

**У секвенції Маші** відтворено більш ранні події. Не дивно, що все починається з іменин Ірини, як у першій дії п'єси А. Чехова. Головний її персонаж – найважливіша людина в житті Маші – підполковник Вершинін. Він привернув увагу трьох сестер тим, що прибув із Москви, міста їх давньої мрії. Партію Вершиніна прикрашає приємна музика у вигляді квазі-джазових гармоній музики електричного фортепіано. Після віразного виконання підполковником мелодичної фрази «Будущее земли невообразимо прекрасно» (у партитурі уточнюється: «тихо, з певною театральністю»), Маша, якій весь день було невесело, і вона хотіла піти з іменин, вирішує залишатися у компанії Вершиніна. Вершиніну, харизматичному персонажу, протиставляється чоловік Маші Кулигін, нудний учитель гімназії. Тут композитор виявляє своє мистецтво мінімальними штрихами створювати різні образи, навіть типи темпераменту: характеризуючи нуднуватого Кулигіна, він застосовує лише своєчасні фермати і ноти, перетримані за допомогою ліг. Скільки б Кулигін не співав про кохання своїй дружині, вона не відповідає взаємністю і не може приховати свого роздратування.

У цій секвенції є дещо дивна любовна сцена Маші і підполковника Вершиніна. Особливо затишну, навіть «ресторанну» атмосферу створюють мерехтливі пасажі і фігурації фортепіано, на тлі якого лейттембри героїв – кларнет (Маша) і флюгельгорн (Вершинін) мають виразні сольні репліки. Їх дивний, і, водночас, теплий діалог переросте у широке ліричне аріозо Вершиніна, звернене до Маші і сповнене слів кохання.

У «**Пожежній музиці**» секвенції Маші найбільш яскраво розкривається образ Ольги, яка не має в опері своєї окремої секвенції, тут вона вперше заговорила про свої бажання, бо досі турбувалася про чуже щастя, намагалася налагодити стосунки у родині. У її короткому лагідному і, водночас, жалісному аріозо звучить думка, що їй для простого щастя достатньо було б того, що мають її сестри, – сімейного затишку. **Прощальною сценою** завершується опера. Сестри залишилися – офіцери поїхали. Тихі флажолети альти й віолончелі утримують контури головної теми – «Куда всё ушло», її востаннє проінтонує Ольга. Показовим є завершення опери – тривалий, ніби сирена, глибокий і переможний звук саксофона – лейттебр Наташі.

Навряд чи можна говорити про одну велику кульмінацію або розв'язку в цій опері. Хоч музика «Трьох сестер» П. Етвеша і звучить *attaca*, кожна її секвенція сприймається окремо, незалежно від інших, кожна є завершеним цілим, своєрідною камерною оперою зі своїм центральним героєм і головними персонажами. Та й чи доречно тут слово «розв'язка»? Посилаючись на А. Чехова, логічно стверджувати, що у кожній секвенції розв'язкою буде «нерозв'язання проблем». Щодо головних персонажів, то в секвенції Ірини всебічно зображені барон Тузенбах і штабс-капітан Солений, передусім, завдяки їхнім любовним освідченням. У секвенції Андрія розкриває свої найглибші переживання доктор Чебутикін – в ансамблях (сцена пожежі) і в дуєті з Андрієм. З Машею і її музичною сферою пов'язані її чоловік Кулігін і полковник Вершинін. Дві, не менш важливі дійові особи не мають своїх секвенцій, але супроводжують усю музику опери – Ольга, старша сестра, їх наставниця, присутня в кожній секвенції і в найважливіших колективних номерах відіграє роль порадиці, ніби урівноважуючи ситуацію. Наташа зі своєю грубувато-колеритною музикою, позначеною «рефреном» опери, відповідає «лейтмотиву злої долі».

Важливе об'єднувальне значення в драматургії опери мають сцени, повторювані в кожній секвенції. Найбільш повні вони у секвенції Ірини, а в інших – композитор акцентує лише на образах і подіях, які стосуються головного героя, ніби доповнюючи певними фактами картини. Такими є сцена пожежі, або «**Пожежна музика**», як зазначено у партитурі, вона в усіх секвенціях виявляє себе стрімкими пасажами всього оркестру, зображуючи «шум міста, яке горить», а в секвенції Ірини – вказуючи на конфлікт між героями, а точніше, між Соленим і Тузенбахом. У секвенції Андрія вона доповнюється образом нещасливого Доктора, який зізнається, що не вміє лікувати, а в секвенції Маші – образом Ольги, яка вперше заговорила про свої мрії. Музика Наташі, або ж «**Рефрен**», у кожній секвенції еволюціонує, стаючи поступово більш упевненою завдяки потужнішим тембрам і великій кількості ударних інструментів. Сцена прощання зображена аналогічно – у секвенції Ірини наголошено на дуелі, в Андрія – на прощанні з Доктором, у Маші – на від'їзді полковника Вершиніна. Композитор не дотримується хронології подій у драмі А. Чехова, а за потреби вільно зміщує їх у часі, щоб якнайповніше відтворити характери героїв.

Своєрідно зображує П. Етвеш і головні постаті: Ірина і Маша, порівняно з Андрієм, менш яскраві. Їх образи є повними лише тоді, коли йдеться про тріо сестер, не даремне композитор вдався до засобів театру Кабукі, згідно з яким герої зображені в однакових тонах, в однакових масках. Окремі партії сестер містять найзагальніші фрази: «я всё забыла... постарела, похудела» – у секвенції Ірини, «мне всё надоело» часто повторюється у партії Маші. Натомість Андрій у своєму філософському монолозі зумів сформулювати головну причину їхнього страждання. Повне непорозуміння героїв, або ж «розмова глухих» в А. Чехова, як відзначає Н. Берковський, найбільш повно роз-



криваються у квазі-фіналах секвенцій, коли великі ансамблі персонажів утворюють абсурдну, неспівзвучну музику, у якій кожен викрикує щось своє.

Показовими, з цього погляду, є слова композитора, який ніколи не приховував, що йому не цікаво писати просто музику. Він створив комплексний твір мистецтва, а публіці пропонує стати учасником своєрідної ритуальної події. У його музиці головними є елементи театру, а музика – церемонія у первинному значенні цього слова.

Зважаючи на час написання опери П. Етвеша «Три сестри», на особливості побудови і виражальних засобів, її можна розглядати у світлі естетики домінуючого тоді стилю – постмодернізму. Насамперед відзначимо вільний, універсальний музичний стиль опери, відсутність зв'язку з будь-яким конкретним музично-історичним явищем. Тут не можна не згадати поняття «рефлексії». За словами Г. Григор'євої: «<...> Сутнісні характеристики художнього мислення другої половини ХХ століття випливають із таких положень: універсальною філософсько-естетичною категорією є рефлексія, яка відображає “підсумок” сучасного, новоеклектичного етапу культури <...>»<sup>1</sup>. А якщо трактувати рефлексію як зосередження суб'єкта на самому собі, на змісті і функції своєї свідомості, а саме – на особистісних структурах (цінностях, інтересах, мотивах), на особливостях мислення, прийняття рішень, на емоційних реакціях, поведінкових шаблонах, можна стверджувати, що кожна із секвенцій опери демонструє такий глибокий самоаналіз конкретного чеховського персонажа. Безперечно, актуальною в цій опері є індивідуальність концептуального вирішення, характерна для того часу, створення принципово нового виду програмності, у якій побут, події, точне відображення сюжетної лінії відходять на другий план, а на першому – авторське розуміння філософсько-естетичних категорій («гармонії й хаосу»), вічних питань («життя і смерть»). Композитори-постмодерністи торкалися у своїх творах багатьох проблем, а в опері «Три сестри» порушується передусім проблема плину часу. В опері Час також є персонажем, поряд із героями в кожній секвенції, у кожного з них склалися свої відносини з Часом. Недаремне оперу обрамлено чеховською фразою «Куда всё ушло?», якою виражено трагедію кожного з її героїв. Усе це, як і «хаотичні» фінальні сцени, «розмови глухих», зрештою, використання тембру контртенорів у виконанні жіночих ролей, дає підстави вважати оперу Петера Етвеша «Три сестри» унікальним явищем постмодернізму.

Музика супроводжувала все життя і творчість Антона Павловича Чехова. О. Зінькевич, розкриваючи роль музики у чеховських драмах, зазначає: «У “Трьох сестрах” герої, відповідно до чеховських ремарок, “тихо насвистують”, “наспівують тихо”, “тихо награвать”, грають на фортепіано, скрипці, гітарі, арфі, танцюють і співають народну пісню “Ах, вы, сени мои”. Але вся ця розмаїта музика звучить завжди “ледь чутно”, “тихо” – у загальному емоційному ключі всієї п'єси <...>»<sup>2</sup>. Далі О. Зінькевич згадує монолог сестер, називаючи його своєрідним «оперним тріо». Особливо показовими є слова Ольги: «Музика грає так весело, бадьоро, і хочеться жити! О боже мій! Мине час і ми підемо навіки, нас забудуть... але страждання наші обернуться на радість для тих, хто житиме після нас, щастя і мир настануть на землі... Музика грає так весело, так радісно, і, здається, ще трохи, і ми дізнаємося, навіщо ми живемо, навіщо страждаємо...»<sup>3</sup>. Власне, з цього музичного моменту чеховської драми і виростає опера Петера Етвеша «Три сестри».

---

<sup>1</sup> Григор'єва Г. В. Новые эстетические тенденции музыки второй половины ХХ века. Стили. Жанровые направления / Г. Григор'єва // Теория современной композиции / под ред. В. С. Ценовой. – М. : Музыка. – 2005. – С. 27.

<sup>2</sup> Зінькевич О. Якби Чехов був музикантом / Олена Зінькевич. – К. : Муз. Україна, 1980. – С. 106.

<sup>3</sup> Там само, с. 107.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бердников Г. П. Чехов-драматург / Г. П. Бердников. – М. : Искусство, 1981. – 358 с.
2. Берковский Н. Я. Чехов: от рассказов и повестей к драматургии / Н. Я. Берковский // Литература и театр : статьи разных лет. – М. : Искусство, 1969. – С. 48–184.
3. Григорьева Г. В. Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления / Г. Григорьева // Теория современной композиции / под ред. В. С. Ценовой. – М. : Музыка. – 2005. – С. 23–39.
4. Зінкевич О. Якби Чехов був музикантом / Олена Зінкевич. – К. : Муз. Україна, 1980. – 136 с.
5. Поспелов П. Русская опера на чужбине [Электронный ресурс] / Петр Поспелов // Известия. – Режим доступа: <http://izvestia.ru/news/250725> – Дата доступа: 22.08.2001.
6. Твердохлебов И. Ю. Три сестры / И. Ю. Твердохлебов // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – Т. 13 : Пьесы. 1895–1904. – М. : Наука, 1978. – С. 421–464.
7. Теория современной композиции : учеб. пособие / под ред. В. С. Ценовой. – М. : Музыка. – 2005. – 624 с. ; нот.
8. Шестакова Д. В. Музыка і слово: діалог у п'єсі Антона Чехова «Три сестри» та в її інтерпретації в однойменній опері Петера Етвеша // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. – К., 2013. – № 3 (20). – С. 86–92.
9. Ferch M. Változatok a Három nővérre. Eötvös Péter operája Budapesten [Электронный ресурс] / Ferch Magda // Európai utas. – 2000. – № 39. – Режим доступа: <http://www.hhrf.org/europaiutas/20002/8.htm> – Дата доступа: 15.08.2015.
10. Les opéras de Peter Eötvös – entre Orient et Occident / Sous la direction de M. Grabócz. – Paris : Éditions des archives contemporaines, 2012.

**Сокачик Р. Н. «Три сестры» Петера Этвеша. Начало оперного творчества.** На примере первой оперы «Три сестры» современного венгерского композитора П. Этвеша по пьесе А. Чехова рассмотрены особенности композиторского мышления в сфере музыкального театра. На основе детального интонационно-драматургического анализа выявлены композиционно-концептуальные особенности оперы, оригинальное изображение персонажей, вследствие чего в музыке театральные факторы являются доминирующими. Охарактеризованы особенности построения и выразительных средств в контексте эстетики постмодернизма. Отмечен свободный, универсальный музыкальный стиль оперы, отсутствие связи с каким-либо конкретным музыкально-историческим явлением.

**Ключевые слова:** опера, музыкальный театр, секвенция, сцена.

**Sokachyk R. M. “Three sisters” by Peter Eötvös. Beginning of Opera Oeuvre.** This article talks about the peculiarities of composer’s thinking in the field of musical theater created by well-known contemporary composer P. Eötvös, his first full-scale opera – “Three sisters” adopted from A. Chekhov play is taken for the investigation. The basic composition and concept factors of the opera are revealed as a result of complex analysis of the intonation and dramatic plot. The original approach to the image of main characters made it possible to conclude and to prove that the theater factors are dominant in the music. The features of construction and means of expression in the context of postmodernism aesthetics are characterized in the innovation method. Free, versatile musical styles of the opera, absence of any ties to any particular musical-historical phenomenon are pointed as the conclusion.

**Keywords:** opera, musical theatre, sequence, scene.